Sociológica, año 28, número 80, septiembre-diciembre de 2013, pp. 123-154
Fecha de recepción: 23/08/13. Fecha de aceptación: 11/11/13

Theodor Adorno, elementos para una sociología de la música

Theodor Adorno, Elements for a Sociology of Music

Daniel Hernández Iraizoz[1]

RESUMEN

El trabajo acomete una revisión crítica de la sociología de la música de Theodor W. Adorno, efectuada tras un acercamiento a diversos factores biográficos, juicios personales y premisas estéticas. El propósito es distinguir cuáles de sus análisis y especulaciones pueden suponer un fructífero aporte a la subdisciplina, especialmente cuando se trata de comprender las dinámicas locales o globales que afectan a las prácticas y la vida musical en torno a la música clásica.
PALABRAS CLAVE: arte, música, Adorno, Escuela de Frankfurt, fetichización, sociología de la música.

ABSTRACT

This article undertakes a critical review of Theodor W. Adorno's sociology of music by focusing on different biographical factors, personal judgments, and aesthetic premises. The aim is to distinguish which of his analyses and speculations can make a fruitful contribution to the sub-discipline, especially when the idea is to understand the local or global dynamics that affect the practice and musical life surrounding classical music.
KEY WORDS: art, music, Adorno, Frankfurt School, fetishism, sociology of music.

[1] Académico español de la Universidad Pública de Navarra. Correo electrónico: danher569@hotmail.com



Si hubiera que vincular un nombre a los primeros brotes de una subdisciplina tan periférica y poco considerada como lo es la sociología de la música, el consenso apuntaría, al igual que en tantas otras ocasiones, a Max Weber, ya que suyos son los primeros análisis que, psicologismos y esteticismos aparte, pretenden explicar el origen sociocultural de la expresión musical occidental moderna así como las diferencias entre ésta y otras expresiones provenientes de épocas y lugares muy distintos. Los esquemas evolucionistas se divisan a leguas, pero no está de más citar las clásicas afirmaciones de Weber en su introducción de *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*: "Todos los pueblos conocían la polifonía, la instrumentación, los distintos compases […], pero sólo en Occidente ha existido la armónica racional –contrapunto, armonía–, […] la organización del conjunto de instrumentos de viento, el bajo fundamental, nuestro pentagrama" (Weber, 2007: 12). Diecisiete años después, en 1922, el apéndice de su obra póstuma *Economía y sociedad* recoge varios textos en los que el sociólogo alemán profundizaba, entre otras cosas, en los orígenes sociohistóricos de las más diversas expresiones musicales (de Oriente, de la Grecia clásica, etcétera), un trabajo ambicioso propio de los tiempos en los que las teorías de largo alcance estaban a la orden del día.

A propósito de la sociología de la música, contornos y cometidos

Después de Weber, los grandes aportes a la sociología de la música vendrían de la mano de investigadores como Alphons Silbermann, Pierre Bourdieu o Alfred Schütz. De Silbermann procede la invitación más restringida al análisis del fenómeno sociomusical: "Al sociólogo de la música no le interesan ni la teoría de ésta, ni la armonía, y nosotros nos guardamos mucho de acercarnos a todo lo propio del oficio de la música" (Silbermann, 1961: 278). Bourdieu, por su parte, profundizó en la unas veces más callada y otras veces más circense relación entre música, gustos, legitimidad y distinción. Por último, y sin un horizonte tan ambicioso, Schütz puso énfasis en los aspectos de interés, entre los que se incluye la socialización del músico (véase el capítulo "La ejecución musical conjunta" en su obra *Estudios sobre teoría social*).

En esa línea ya emancipada del elitismo se enmarcan también los trabajos más recientes de la subdisciplina, muy atentos a los procesos de creación de identidades a través de la música (por ejemplo, *Música e identidad*, de Simon Frith) y que no discriminan entre los mundos del reggae, el flamenco y los espacios más académicos. Paralelamente, pero guardando cierta distancia, se llevan a cabo estudios cuantitativos menos suntuosos y con ánimo de sondear las preferencias de los oyentes con respecto a estilos, grupos, formatos de reproducción, etcétera.

Así es como los nuevos escenarios demandan a la sociología de la música una concienzuda explicación. La pérdida de relevancia de la radio y de la televisión en favor de los ordenadores y de otros aparatos de uso individual (*iPads* y móviles con altas prestaciones) parece responder a los procesos de individualización que también afectan a la manera en que las personas viven la música. El auge de plataformas como *Spotify* o *YouTube* (portal este último en el que es posible encontrar

las cuatro horas del *Tristán e Isolda* de Wagner con tan sólo unos pocos *clicks*) configura una estampa en la que millones de horas de música son al instante accesibles a un oyente cuya capacidad para concebir la música como experiencia colectiva a veces no trasciende del acto de compartir en las redes sociales su canción favorita. La otra cara de la moneda la constituye la creciente amalgama de bandas que, en algunas ocasiones con más preparación y otras tantas con menos, se lanzan a la aventura de tocar y componer, alentados por los precios baratos de determinados instrumentos y por un conocimiento que, afortunadamente, hoy está al alcance de casi todos.

Igualmente, merecen la atención de la subdisciplina los grandes conciertos y festivales y lo que tiene lugar en ellos, desde la formación de identidades excéntricas (los *indies*, un caso paradigmático) hasta la diversificación de los seguidores de grupos emblemáticos (los *fans* de toda la vida de AC/DC se quejan de que "hoy cualquiera va a un concierto de AC/DC"). Tampoco hay que olvidarse de la que algunos denominan "gran música", de la música "clásica" o la música académica, cuya expresión social resulta visible sobre todo en los conservatorios, los teatros y los auditorios con apariencia de estar muy vivos (preciso es matizar que, si bien la categoría "música clásica", correctamente usada, solo remite a la música del clasicismo, de aquí en adelante será empleada en su acepción más expansiva, esto es, para abarcar el tiempo transcurrido entre principios del siglo XVIII y mediados del XX, puesto que lo anterior suele recibir el adjetivo de "antigua" y lo posterior el de "contemporánea").

En suma, existe una multitud de escenarios ante los cuales la sociología de la música debe mantener su vocación de captar no sólo la intersubjetividad presente en la vida musical sino también, ahora más que nunca, la ausencia de intersubjetividad, misma que únicamente ha podido darse cuando las relaciones sociales pasan a ser prescindibles en el camino de escuchar música o de crearla uno mismo. Esta situación, absolutamente excepcional en la historia, obliga a considerar qué músicas, qué instrumentos proporcionados por la tecnología y qué pau-

tas culturales se prestan más o menos a la recepción individualizada.

En último lugar y para terminar este repaso sobre los caminos presentes de la subdisciplina, persiste la posibilidad de llevar a cabo estudios que den cuenta del origen sociohistórico de ciertas expresiones musicales, bien pertenezcan éstas a un pasado lejano, a uno cercano, o a lo coetáneo. Pongamos por caso el rock radical vasco, movimiento efímero de los ochenta, iniciado y sustentado por los jóvenes que no veían futuro y que en muchas ocasiones pagaron con su propia vida un nihilismo llevado a la práctica con base en las drogas duras. De un panorama tan terrible cabría esperar una música igual de oscura y desesperanzada. No obstante, los jóvenes cuyas vidas se iban por el sumidero eran los mismos que componían canciones rápidas, animadas, con melodías fáciles que se prestaban a ser silbadas en cualquier momento (*Historia triste* o *Cerebros destruidos* en el caso de Eskorbuto). Evidentemente, para los integrantes de aquel movimiento eran más importantes las letras y otros elementos extramusicales. Aun así, no deja de llamar la atención esa desconexión entre las palabras escogidas y la música compuesta.

En la misma senda, pero dando un salto histórico hacia delante y tomando las músicas del presente, merecerían especial consideración modas musicales como las que representan el *indie folk* o el *post-rock*. Igualmente, en caso de dar un salto histórico hacia atrás, sería posible fijarse en personajes ya explorados por muchas ramas del conocimiento pero no tanto por la sociología de la música: Beethoven, Wagner… ¿Qué debería leer el sociólogo en ellos? Según Theodor Adorno, uno de los protagonistas de este trabajo, Beethoven simbolizaría "la emancipación burguesa y el esfuerzo de síntesis del Estado individuado" (Adorno, 2009: 130); mientras que Wagner "la violencia del imperialismo y el sentimiento catastrófico de una clase social que no ve nada más ante sí que la fatalidad final de la expansión" (Adorno, 2009: 130); es por ello que la sociología de la música "debe mostrar cómo en las distintas músicas se expre-

san de manera concreta las relaciones sociales" (Adorno, 2009: 423), relaciones sociales que él, como portador parcial de nociones marxistas, vinculaba con las fuerzas de producción y las relaciones de producción.

THEODOR ADORNO

Figura clave en la primera generación de la Escuela de Frankfurt (junto con Marcuse, Fromm, Horkheimer o Löwenthal), Adorno vivió siempre a caballo de la filosofía y la música, y aunque acabó abandonando sus aspiraciones de compositor, desarrolló durante toda su vida una afilada pluma en sus ensayos de crítica musical y del mundo de la música en general, los cuales forman buena parte de su extensa bibliografía. Como consecuencia del ascenso nazi, se vio obligado a exiliarse en Estados Unidos, aunque tardó mucho en tomar la decisión. Luego de algunos años, en Nueva York y California, se acercó a la investigación social aplicada, instado por Lazarsfeld "a que las utilizara [las técnicas empíricas] para comprobar sus especulaciones acerca de la música y la cultura de masas" (Jay, 1988: 26). Fruto de esos esfuerzos, realizó diversas investigaciones sobre la radio y la vida social estadounidenses.

En 1949, Adorno regresó a Frankfurt, sin gozar de gran estima por parte de sus compañeros de la universidad, lo cual él siempre resintió: "Hasta la mitad de los años cincuenta, cuando obtuvo el estatus de *Ordinarius*, permaneció como marginal. Su reacción fue cultivar su aislamiento como un título de nobleza" (Traverso, 2010: 189). Sin embargo, continuaría afianzando su vena ensayística hasta su muerte, publicando en los últimos quince años trabajos tan importantes como *Disonancias*, *Dialéctica negativa* o su monografía sobre Mahler. Asimismo, su voluntad de mostrarse apolítico y de no relacionarse con los movimientos estudiantiles de los sesenta lo colocaría a la luz de aquellos jóvenes como un tipo jurásico sumergido en el elitismo académico.

Resulta difícil encontrar en las obras de Adorno algún fragmento que resuma en unas cuantas líneas su visión marcadamente pesimista sobre la modernidad. Semejante estilo resulta más propio de un manual de filosofía (o de teoría sociológica) que del modo fragmentario y denso con que Adorno se expresó por escrito a lo largo de su vida. Sin embargo, esa mirada negativa ("apocalíptica", según Umberto Eco) impregna con mayor o menor intensidad cada una de sus aportaciones. Aparecen por doquier palabras como "alienación", "cosificación" o "soledad": "La soledad absoluta, la violenta remisión al propio yo, cuyo ser se agota en el dominio de lo material, en el ritmo monótono del trabajo, definen, como una pesadilla, la existencia del hombre en el mundo moderno" (Adorno y Horkheimer, 1998: 279); amén de "embrutecimiento", "dolor", "sufrimiento" o "barbarie".

Adorno contempló la realidad social, política y cultural de su tiempo, poblada de señales desoladoras: en el Este, visualizaba el totalitarismo estalinista y los posteriores autoritarismos soviéticos; en su querida Alemania vio resquebrajarse el proyecto emprendido por la Ilustración a causa de que la razón emancipadora se había tornado en razón instrumental al servicio del prejuicio; finalmente, su experiencia norteamericana fue clave en la formación de su crítica de la cultura de masas y de la industria cultural (el concepto fetiche por antonomasia, según Eco).

La música en Adorno

No obstante, más allá de aproximaciones biográficas y apuntes aislados nada ayuda a entender tanto el pensamiento adorniano como el "campo de fuerzas" que Martin Jay describe en su *Adorno*, y con el que introduce los seis extremos entre cuyas tensiones gravita buena parte de su obra, a saber: el marxismo occidental, el modernismo estético, el conservadurismo cultural, la desesperanza del mandarinismo, el ser un precursor del deconstructivismo y la autoidentificación con el judaísmo (Jay, 1988). En el caso de sus estudios sobre música, dichas coordenadas expe-

rimentarían ligeras variaciones, entre las que se incluye la penetración de categorías psicoanalíticas y la pérdida de influencia del marxismo, corriente que tradicionalmente había optado por presentar a la música como una proyección de la sociedad, mera superestructura determinada por la infraestructura.

Con Adorno, muy por el contrario, "la sociología de la música abandonó por completo la vieja categoría del condicionamiento que tendía a reducir el arte y el lenguaje artístico a la calidad de subproductos de la sociedad" (Fubini, 1988: 420). Él, en consecuencia, tampoco aceptaría la metáfora de la música como reflejo. En su lugar emerge una concepción abierta que presupone el hecho de que la sociedad está en la música y viceversa. Al mismo tiempo, a la música le es atribuida una potencial virtud, la autonomía, idea que no consiste en que la música se aleje de la sociedad cual eremita y se pierda en la oscuridad de una caverna, sino en que la música es un campo aparte pero integrado en el que se disputan objetivos de gran importancia, y ello con base en que el arte "es capaz de indagar, de cuestionar, de plantear la pregunta por la posibilidad de un mundo diferente. En otras palabras, la obra de arte tiene una naturaleza doble, al ser respuesta o voz de lo real y, a un tiempo, pregunta por aquello que no es y podría ser" (Panea, 1996: 58).

Música y sociedad como ámbitos paralelos en los que la primera adquiere para Adorno el estatus de verdadera o falsa según responda o no a las circunstancias históricas, es decir, según nos hable o no del momento histórico en que vivimos. La música, por tanto, debe abstenerse de "instaurar un sentido pleno que no se corresponde con el carácter contradictorio del mundo" (Armendáriz, 2003: 91). ¿Era un camino que apuntaba hacia la hegemonía de la razón instrumental compatible con la interpretación diaria de felices sinfonías? Adorno respondería que no. Como señala Gerard Vilar: "En un mundo atroz el arte debe demoler el concepto de goce con el que tradicionalmente se le asociaba, legítimamente ya no puede producir placer ni deleitar" (Adorno, 2000: 14). No obstante, esta afirmación no

recoge el sentido completo de la visión adorniana, la cual no atribuye tanto peso a la repercusión anímica de la música como a los materiales compositivos mediante los que se construyen las obras musicales.

Empleando la metáfora pictórica, la problemática no residiría tanto en el lienzo ya terminado como en la paleta de colores empleada. Es por ello que Adorno siempre concedió una importancia capital a la "paleta" de la que los compositores se servían, y que a fin de cuentas puede entenderse como el conjunto de estructuras musicales, métodos compositivos, combinaciones orquestales, equilibrios entre consonancia y disonancia, posibilidades armónicas, etcétera. Entre los muchos "colores" que puede adoptar dicha "paleta" cabe mencionar dos, por lo que de nocivos tenían según Adorno: la tonalidad y la denominada forma sonata (Armendáriz, 2003), ambas predominantes entre las últimas décadas del siglo XVIII y algo más de la mitad del siglo XIX. Sirva como resumen que la primera alude a un modo de ordenar las relaciones entre sonidos con el fin de formar un centro tonal, y que la segunda propone una estructura en tres partes (exposición, desarrollo y reexposición) en la que la libertad del compositor escasea. En este sentido, las exigencias "narrativas" de la forma sonata y el sometimiento al centro tonal suponían unos férreos límites a la creatividad y, ante todo, neutralizaban la diversidad y la presencia de lo singular.

Según Adorno, ambos patrones compositivos (tonalidad y forma sonata) se correspondían con las circunstancias de buena parte del siglo XIX, pero no con las del siglo XX, como así lo indica en *Filosofía de la nueva música*: "No se trata meramente de que esos sonidos hayan envejecido y sean intempestivos. Son falsos. Ya no cumplen su función. El estadio más progresista de los procedimientos técnicos delinea tareas frente a las cuales los sonidos tradicionales resultan ser clichés imponentes" (Adorno, 2003: 39). ¿Y cuáles eran esas tareas? Ni más ni menos que la negación de una sociedad que se dirigía a la barbarie. De este modo, la música, desde su autonomía, debía constituirse en una fuerza transformadora o, por lo menos, reveladora.

¿Servirían entonces de ejemplo de música autónoma la canción de protesta y las letras políticamente comprometidas? Realmente no. David Armendáriz recurre a la noción de inintencionalidad para explicarlo: "La obra de arte ha de tener un contenido y un influjo social, pero no como intención o fin extra-artístico" (Armendáriz, 2003: 153). En otras palabras, los contenidos "críticos" deben formar parte de la propia paleta compositiva, no de elementos extra musicales: "La resistencia a la sociedad es resistencia a su lenguaje" (Adorno, 1962: 242). De lo contrario, escucharíamos unas canciones en las que las palabras rechazarían el núcleo de una sociedad de la que, no obstante, han tomado un modo de hacer música cargado de imposiciones.

Ahora bien, no se puede terminar este recorrido por la visión metasociológica de la música tan propia de Adorno sin mencionar su furibundo ataque a los teóricos y compositores que defendían la idea de que había unas esencias, unas tendencias naturales de la música que conducían hacia la tonalidad y que, por lo tanto, era posible e incluso legítimo volver a componer piezas tonales en el siglo XX, sin que ello supusiera un anacronismo. Esa crítica a los nostálgicos le sirve a Adorno para reivindicar que "los medios tonales […] son algo que ha nacido y surgido en la historia, algo que es resultado de un devenir y que, por ello, es también transitorio" (Adorno, 1985: 115), lo cual constituye un punto de partida necesario en la crítica de las posiciones estéticas que presentan las obras de la música clásica como entes eternos, reificados, como representantes de lo divino y no de una fase más en la historia humana.

Aun así, el pensamiento de Adorno no estaba exento de otros esencialismos. Para él, la "gran música" (que en su conservadurismo cultural sólo identificaba con unos pocos segmentos de la música clásica) lo era porque manifestaba un "contenido de verdad", una esencia histórica en la que el investigador debía profundizar a través del estudio minucioso de la paleta que el compositor usaba y del modo en que lo hacía. En el caso de Hector Berlioz, escribe Adorno, "la semejanza entre

el aspecto tecnológico del tratamiento de la orquesta por parte de Berlioz y el procedimiento industrial es difícil de negar" (Adorno, 2009: 393). Lo mismo ocurre con ciertas composiciones de su apreciado Arnold Schönberg, que hacían patente la oposición a la opresión del individuo mediante el registro de "emociones indisimuladamente corpóreas del inconsciente, *shocks*, traumas" (Adorno, 2003: 42).

Diferencias aparte, todos estos diagnósticos tienen algo en común: combinan el saber experto en historia, en historia de la música en particular y en teoría musical. Adorno siempre mantuvo que el analista del fenómeno sociomusical, por el contrario de lo que defendía Alphons Silbermann, debía poseer ciertos conocimientos en materia musical:

> Una sociología de la música en la cual la música sea más relevante que los cigarros o el jabón en los sondeos de mercado no sólo requiere la conciencia de la sociedad y de su estructura, no sólo el mero conocimiento informativo de los fenómenos musicales, sino la plena comprensión de la música en todas sus implicaciones (Adorno, 2009: 175).

Llegado este punto, surge una pregunta que no nos deja esperar más: ¿qué pudo y qué puede aportar un tipo como Theodor W. Adorno a la sociología de la música? Cuesta imaginar que un filósofo de raíces hegelianas, fallecido en 1969, guarde en sus ensayos elementos estimables para un ámbito académico actual que reclama en todo momento garantías empíricas y claridad conceptual. Sin ir más lejos, la expresión "contenido de verdad" ya chirría enormemente en una ciencia social que desde hace mucho tiempo dejó de considerar a la trascendencia como un instrumento de estudio para tenerla más bien por un objeto de estudio.

De igual modo, la categoría "sociedad falsa", de la que tanto se valió Adorno, no queda muy distante de la división que propuso Herbert Marcuse entre necesidades verdaderas y necesidades falsas, resultando las segundas de unos intereses sociales que planean sobre el individuo en aras de su constante represión (Marcuse, 1993: 35). Así como una investigación ac-

tual sobre necesidades humanas y consumo que remitiera en sus líneas principales a la proposición de Marcuse exhalaría cierto aire rocambolesco, existen en Adorno conceptos y esquemas cuya validez resulta hoy más que cuestionable, bien por sus deficiencias epistemológicas, bien porque no representan otra cosa que el prejuicio musical. De ese prejuicio dan fe sus permanentes embates contra el jazz o contra personajes de la música del siglo XX tan queridos como Gershwin o Sibelius. Las críticas que Adorno llegó a dedicar a ambos hoy son rechazadas unánimemente. Sin embargo, sus escritos acerca de otras figuras (Schöenberg, Berg, Mahler…) todavía generan un gran interés. En él hay, pues, mucho y muy variado. Es cuestión de discriminar.

Dado que aquí se pretende revisar elementos en Adorno para una sociología de la música, la primera división necesaria debe efectuarse entre su filosofía y estética de la música y sus trabajos de corte más sociológico, derivados en parte de su encuentro con los estudios empíricos en Estados Unidos. Si bien es cierto que su pensamiento no se entrega fácilmente a estas operaciones y que el Adorno musical se entiende mejor tras atravesar su filosofía, existen enfoques suyos que pueden aislarse y servir de gran ayuda para una sociología dramatúrgica o una sociología de la distinción orientadas al hecho musical. Probablemente sea Adorno quien llevó a cabo el cuestionamiento más lúcido de los rituales que suelen rodear a la música clásica.

Músico de alto rendimiento, estudioso de la historia de la música, conocedor minucioso de las dinámicas sociales en torno a ésta, filósofo y sociólogo, es razonable que sus estudios se dejasen poco en el tintero. En este sentido, Adorno cuenta con tres trabajos esenciales: uno breve sobre la escucha estructurada; otro más extenso en el que formula su famosa tipología de oyentes, y uno último centrado en la vida musical contemporánea.

Sin embargo, no es posible abordar ninguno de los tres sin antes tener las cosas bien claras respecto de su presunto elitis-

mo cultural. De lo contrario, se produciría una situación contradictoria: ¿cómo puede complementar a Bourdieu un personaje que parecía estar precisamente entre el tipo de caracteres que Bourdieu analizaba? Todo indica que una valoración sensata de la sociología de la música de Adorno pasa por dilucidar sobre el elitismo que tantas veces se le ha atribuido. Con esta intención será conveniente dar un rodeo por la crítica a una de sus bestias negras (el jazz) y tratar la algo menos conocida cuestión de Adorno y la interpretación doméstica.

El jazz y la interpretación doméstica

En cuanto al jazz, es preciso empezar diciendo que para él siempre fue un género representativo de la avería y de la ideología, como así lo hace constar en sus trabajos más reseñados sobre el género, a saber: *Adiós al jazz* (*Farewell to Jazz*, 1933), *Sobre el jazz* (*On Jazz*, 1937) y *Moda sin tiempo* (*Perennial Fashion-Jazz*, 1955). En el tercero señala: “Aún más absolutamente discutible es eso de la vitalidad del jazz, la vitalidad de un procedimiento de fabricación en cadena que tiene estandarizadas incluso sus irregularidades” (Adorno, 1962: 129). He aquí una de sus ideas rectoras: el jazz, que parece hijo de la improvisación, de la libertad y de la ruptura, no es más que la reproducción estereotipada de unas fórmulas compositivas que operan más o menos como recetas fáciles con las que encandilar al público. Las formas pretendidamente diferentes pero en el fondo iguales que hoy nosotros podemos identificar en los *best sellers* o en los *blockbusters* cinematográficos, Adorno las contempla en el jazz. Para él no existe originalidad alguna en sus ámbitos melódico y armónico, pero tampoco la hay en el rítmico, y por eso concluye que el jazz es homogeneidad y que la disposición de sus elementos se presta ante todo a la intercambiabilidad.

Afirma que otra característica elemental del jazz es su naturaleza de música bailable, sonido que a su vez sirve como fondo para la charla. Cuando Adorno especifica que “para bailar,

el jazz sería sumamente agradable, para la escucha es horroroso" (Adorno, 2008: 114), lo que está haciendo es delimitar el ámbito del jazz: la diversión, lo cual enlaza con uno de los motivos citados en *Dialéctica de la Ilustración*: "Divertirse significa estar de acuerdo. [...] Divertirse significa siempre que no hay que pensar, que hay que olvidar el dolor, incluso allí donde se muestra" (Adorno y Horkheimer, 1998: 189).

Resulta cuando menos chocante que un género tan respetado como el jazz, que de un tiempo a esta parte se ha hecho con su parcela en los conservatorios y que ha logrado el interés y el afecto de nombres importantes de la música clásica (Vladimir Horowitz en el mundo de la interpretación pianística; André Previn en el de la dirección orquestal, etcétera) fuera también el objeto de múltiples arremetidas por parte del pensador frankfurtiano. A primera vista, la crítica adorniana del jazz despide cierto elitismo. Esta apariencia, que es muy razonable, puede descomponerse en tres hechos reales: en primer lugar, la omisión de que Adorno en realidad no estaba hablando del jazz en general, sino de un tipo de jazz en particular; en segundo, sus evidentes equívocos como persona recelosa de la cultura norteamericana y que no profundizó lo suficiente; y en tercer lugar, sus aciertos, que los tiene.

Habría que comenzar haciendo una distinción irreal pero necesaria entre el jazz tradicional y el jazz moderno. El primero tiene lugar entre principios del siglo XX y llega hasta mediados de los cuarenta, mientras que el segundo aparece a finales de los cuarenta y se desarrolla a lo largo de treinta años. El primero aglutina estilos tan variados como *ragtime*, *New Orleans Jazz*, *Chicago Jazz*, *stride piano*, *big bands* y *swing*, mientras que en el segundo están presentes el *bebop*, *hard bop*, *cool jazz*, *third stream*, *modal jazz* o *free jazz*. Ahora bien, Adorno, en sus críticas, no hizo gran referencia al jazz moderno, sino solamente al tradicional. Prueba de ello las fechas de sus escritos: 1933, 1937, 1944 (en *Dialéctica de la Ilustración*). Solamente su ensayo breve de 1955, ubicado en *Prismas*, podía incidir en el jazz moderno, y de hecho lo hace, pero de una manera

muy superficial (otorgando validez absoluta a unas observaciones bastante limitadas de David Riesman). En este trabajo se atisba a un Adorno que trata de extender su crítica del jazz tradicional al moderno, sin éxito, poniendo de manifiesto que con los nuevos estilos no sabía muy bien por dónde le daba el aire. Como escribe Dustin B. Garlitz: "It is possibly safe to say that Adorno did not spend his time in America listening to Parker, Davis or Coltrane" (Garlitz, 2007: 28).

Asimismo, sus errores en el análisis del jazz clásico quedan compendiados en el estudio de Nicolas Amoruso, *Una revisión al análisis de Theodor Adorno sobre el jazz*, en el que, en contraposición a la tesis de Adorno acerca de la subordinación del músico negro, se demuestra que los primeros *jazzmen* eran hombres libres que de hecho elegían ese trabajo como la vía menos dura, alienante y fatigosa de ganarse la vida. En el mundo del espectáculo, ellos encontraban una posibilidad que la sociedad estadounidense, todavía asentada en el racismo, no les ofrecía. Amoruso argumenta que, a diferencia de las canciones de trabajo primitivas que marcaban el ritmo para trabajar al unísono, el jazz, con sus alteraciones rítmicas, "no podía servir de entrenamiento para la precisión de los aparatos fabriles" (Amoruso, 2008: 8).

Pese a todo, Adorno dio en el clavo en varios aspectos. No era exagerada su crítica a los negros que se sometían y se humillaban delante de los blancos. Análogamente, es un hecho que el jazz de Chicago estaba al servicio de la diversión y que el *stride piano* neoyorquino muchas veces llegó a consistir en una competición por ver quién era el más rápido ejecutando virguerías al piano (Gioia, 2002). Es entonces difícil acusar de elitista a Adorno por su crítica del jazz. Él jamás cargó contra los *jazzmen* afroamericanos por rebelarse y querer superar las barreras sino, por el contrario, por no emprender ninguna de las dos acciones. Que tuviera más o menos razón es otra historia.

Aunque se le ha llamado elitista por más motivos, entre los que figura la ofensiva manera en la que Adorno se refería a muchos oyentes, aplicando generalizaciones bastante desafor-

tunadas: “la capacidad perceptiva [de ‘la población’] está tan obturada por los omnipresentes éxitos del momento que la concentración de una escucha responsable se hace imposible y está inundada de vestigios de la memez” (Adorno, 2003: 19). Esto daría pie a introducir la noción de “escucha estructurada”, pero antes es preciso hacer unos comentarios biográficos, recurriendo, aunque suene sorprendente, a la literatura; y es que Adorno fue un personaje de novela, ni más ni menos que de *Doktor Faustus*, uno de los últimos grandes trabajos de Thomas Mann. La novela, en el contexto de una Alemania vibrante, narra la vida y obra de un compositor ficticio, Adrian Leverkühn, basado en el compositor Arnold Schönberg, hecho que no se explicitó en el libro, originando así una gran controversia. El personaje que encarna a Adorno se llama Wendell Kretzschmar, profesor, músico y sabio en muchas materias. En varios capítulos, Mann relata cómo Kretzschmar impartía una especie de clases en las que se dedicaba a instruir a sus pocos asistentes en cuestiones musicales. Kretzschmar explicaba una obra y luego la interpretaba al piano, o interpretaba y luego explicaba, o las dos cosas a la vez. Una de sus composiciones predilectas era la *Sonata para piano opus 111* de Beethoven, la cual tocaba haciendo pausas y hablando con claridad mientras sus manos efectuaban *crescendos* y *pianissimos*.

Personaje estimulante y lúcido, Kretzschmar vendría a representar la denominada interpretación doméstica, es decir, un ejercicio de ejecución musical íntimo (deudor de prácticas propias del siglo XIX), a veces en familia, en el que la música podía ser complementada con la palabra y no constituía un objeto de recepción pasiva sino un material a trabajar. Son esas vivencias, que debieron estar presentes en la infancia de Adorno, las que lo hicieron sensible a la pérdida del trato más cercano con la música, en parte consecuencia de la difusión de la radio: “Todo el mundo sabe hasta qué punto los medios masivos de reproducción musical han absorbido las funciones de la interpretación familiar y casera al piano o en agrupaciones camerísticas” (Ador-

no, citado en Armendáriz, 2003: 191). Ello, en un primer momento, nos hace ver en Adorno la típica nostalgia transmutada en elitismo que pone el espacio, la decoración y las formas por encima de lo importante, pero basta profundizar un poco para advertir que no es así:

> Los defensores de reanimar la música en los hogares olvidan que ésta, tan pronto como están disponibles interpretaciones auténticas en los discos y en la radio, las cuales, por supuesto, hoy como ayer, se cuentan en ambos medios entre las raras excepciones, se vuelve insignificante, una repetición privada de acciones que, gracias a la división social del trabajo, pueden ejecutarse mejor y con mayor sentido en otro lugar. (Adorno, 2009: 323)

En Adorno, por tanto, los criterios normativos referentes a la música (cómo debe producirse, cómo debe recibirse, en dónde) no se corresponden con una función de enclasamiento ni de identificación de clase, como sí había ocurrido, sin ir más lejos, en la burguesía francesa de finales del siglo XIX, de acuerdo con los estudios de Edmond Goblot: "En este entorno burgués, el arte, cualquiera que sea su modalidad, está utilizado para encontrarse y reconocerse como clase" (Goblot, 2003: 42). Tampoco se corresponden con una idealización del pasado ni con el anhelo de una hipotética edad de oro. Adorno lo deja claro: el tiempo de la interpretación doméstica ha pasado y, dadas las condiciones del presente, su recuperación ni siquiera sería positiva. Los medios de reproducción, para él, deben entenderse como medio, no como fin, y su misión es la de colaborar al máximo en el intento por hacer que la interpretación exprese el "contenido de verdad" de la música. Imposible entonces distinguir elitismo alguno. Por mucho se podría hablar de esencialismo. Así pues, resuelto este aspecto, toca enfrentarse a los tres asuntos ya citados: escucha estructurada, tipología de oyentes y vida musical contemporánea.

ESCUCHA ESTRUCTURADA, UN ASUNTO CRUCIAL

La primera, también designada como “audición estructurada”, aparece en toda la obra de Adorno, pero tiene en su honor un conciso capítulo bajo el nombre de “Pequeña herejía” (1965) que se deja ver en una recopilación de artículos musicales con el título de *Impromptus*. La exposición de sus ideas resulta demasiado cáustica, lo que no quita que su fondo suponga toda una invitación para el melómano, sobre todo para el que quiera internarse en el terreno de las músicas más complejas.

El punto de partida es el siguiente: la industria cultural y la música ligera han embotado las capacidades de escucha de “el oyente” hasta conseguir que éste sólo sea capaz de reconocer y entender los guiones basados en estribillos pegadizos y las ideas musicales fáciles y tramposas. Por lo tanto, dichos oyentes, cuando procuran acercarse a un Johann Sebastian Bach o a un Johannes Brahms tienden a deleitarse con los fragmentos más efectistas y retumbantes de las obras, como si buscasen en *La Pasión según San Mateo* o en el *Réquiem alemán* las figuras y los elementos propios de la canción de consumo. Frente a este fenómeno, Adorno propone una disposición activa: recuperar la escucha como instante de entrega exclusiva y muy atenta al sonido.

Otra explicación adorniana admitida es la de que las obras más valiosas constituyen totalidades con sentido, en las que cada tema, cada variación, cada acorde y cada resolución están ahí por algo, siendo al oyente al que le corresponde la tarea de relacionar las partes, de conectar lo que está escuchando con lo que ha escuchado y con lo que todavía está por escuchar. Por eso es tan importante la memoria musical, que puede entenderse como un importante músculo (que al igual que los otros exige entrenamiento), sin el cual lo único que se atisba en una obra son tramos aislados que no tienen una razón de ser.

De este modo, la escucha estructurada se presenta como una disposición activa e imprescindible para aprehender ciertos

discursos musicales, y en la que prima el ejercicio de reparar en las estructuras, pero también el de atrapar los pequeños momentos que dan sentido a esa totalidad. Esta idea de totalidad con sentido, a su vez, entronca con uno de los más importantes presupuestos filosóficos adornianos, el de lo universal (lo objetivo) y lo singular (lo subjetivo): lo segundo debe integrarse en lo primero, pero conservando su singularidad, procurando que no desaparezca la tensión, misma que siempre es síntoma de que existe algo vivo ahí detrás. En Adorno, la supresión de lo particular y la nivelación de la diversidad es una cuestión siempre con dos caras: la musical y la social, pero no hace falta profundizar tanto en este aspecto. Explicitado lo tocante a la escucha estructurada es hora de pasar a la temible tipología de oyentes o de "comportamientos musicales relativos a la escucha".

La tipología de oyentes

Son seis los modelos ideales que el alemán diferencia, "desde la plena adecuación de la escucha […] hasta la absoluta falta de comprensión y la completa indiferencia con respecto al material" (Adorno, 2009: 179). La tipología no está libre de juicios de valor. La integran el oyente ideal, el buen oyente, el consumidor cultural, el oyente emocional, el resentido y el que sólo escucha música como entretenimiento.

En primer lugar, el oyente ideal o experto equivale, por lo general, al profesional de la música, capaz de identificar técnicamente la construcción del discurso musical. Posee una notable memoria y se ajusta a la ya descrita "escucha estructural". En segundo lugar, el buen oyente es capaz de conectar las partes y dotarlas de un sentido. No se guía por el prestigio e intenta enjuiciar no sólo en función del gusto personal; no obstante, "no es consciente de las implicaciones técnicas y estructurales, o no lo es plenamente. Comprende la música como se comprende la propia lengua, aunque no se sepa nada o muy poco de su gramática y de su sintaxis" (Adorno, 2009: 182).

En tercer lugar, y en clara representación de la burguesía, está el consumidor cultural, que asiste habitualmente a la ópera y a los conciertos, además de ser un activo coleccionista, actitud que “va desde el sentimiento de un compromiso serio hasta el esnobismo vulgar” (Adorno, 2009, 183). Le interesa sobremanera el conocimiento de los intérpretes así como de sus elementos biográficos. En el momento de la escucha, aguarda los momentos grandiosos, no tomando como referencia la “escucha estructurada”. Valora el virtuosismo como un fin en sí mismo. Tiende, además, hacia el elitismo y el desprecio por las masas (conviene aquí no olvidar que el texto fue redactado en 1967, cuando en Estados Unidos, Austria o Alemania la música clásica estaba muy asociada a las clases altas).

En cuarto lugar se encuentra el oyente emocional, quien emplea la música para accionar cierta sensibilidad instintiva, acudiendo sobre todo a compositores de gran efectismo como Tchaikovsky o Richard Strauss. En quinto lugar está el resentido, enigmática categoría que aludiría al oyente que acude a las músicas del pasado (de pasados muy lejanos: barroco intermedio, música tardomedieval, etcétera) y que rechaza abiertamente las que son relativamente recientes por considerarlas contaminadas. El tipo resentido sería como el partidario de las interpretaciones historicistas (esto es, que buscan recrear las formas originales de la música que interpretan, empleando instrumentos de la época, por ejemplo), sólo que muy integrista y adscrito a motivaciones políticas reaccionarias.

Y, finalmente, el oyente “entretenido”, curiosa forma de designar al tipo para el que la música no cumple más funciones que la relajación, la ambientación o el estar sonando porque sí: “La estructura de este tipo de oyente se asemeja a la del fumador. Está mejor definido por la desazón que le provoca apagar el aparato de radio que por el placer obtenido, por modesto que sea, mientras suena la música” (Adorno, 2009: 192). No puede haber espacio para la “escucha estructurada” porque ni siquiera hay espacio para la escucha. El mismo Umberto Eco, que desde luego sería el último en recibir el título de extremista, tam-

bién constataba este fenómeno al reconocer la existencia de un "*continuum* musical en el cual moverse en todos los momentos del día. El despertar, las comidas, el trabajo, las compras en grandes almacenes, […] en todas estas actividades la música ya no se consume como música, sino como rumor" (Eco, 1995; citado en Hormigos, 2008: 72).

Adorno no dejó de presuponer una validez empírica a su tipología (presentándola incluso como base de trabajo de cara a futuras investigaciones), lo que diferencia a ésta de tantas otras que fueron realizadas anteriormente con ánimo literario o con vistas a una crítica musical muy pasajera. Como en el caso del jazz, una revisión actual está obligada a ubicar tal tipología en la fecha en que fue pensada. Cualquier intento de actualización debe ser efectuado con mucho detenimiento y respeto, intentando contestar a la pregunta de cuánto de lo que hay en esas categorías sobrevive todavía. El oyente resentido, por ejemplo, parece identificarse con movimientos sectarios de mitad del siglo xx que desaparecieron hace bastantes décadas.

El consumidor cultural, en cambio, se ha mantenido, pero con un matiz: la democratización del acceso a la música grabada o en directo ha provocado precisamente la anulación del contenido clasista que antes era carta de presentación este tipo de oyente. De hecho, los signos distintivos de este perfil (el coleccionismo y la asistencia a conciertos) se dan casi en cualquier melómano, que ya ni siquiera necesita comprar discos; puede bajarse la música por Internet y conservarla en su disco duro. En resumen, la diversificación de las preferencias y la transformación de las condiciones materiales y culturales han dado lugar a que estos modelos ideales se mezclen entre sí hasta el punto de hacer imposible unas claras delimitaciones entre un oyente y otro.

Sin embargo, el contexto actual de disparidad entre los consumidores culturales no dista demasiado de las descripciones de Adorno relativas a la vida musical alrededor de la música clásica. Es aquí (y no tanto en la propuesta de hacer arqueología de los "contenidos de verdad") donde la sociología de la

música encuentra lo más enriquecedor de los estudios de Adorno, alentada por el hecho de que “las mismas críticas que Adorno hizo a la cultura de masas estuvieron a menudo dirigidas también contra la mayor parte de la cultura de élite, que él se negaba a fetichizar como intrínsecamente superior” (Jay, 1988: 111).

VIDA MUSICAL HASTA LOS AÑOS SESENTA DENTRO Y ALREDEDOR DE LOS CUARTELES DE LA MÚSICA CLÁSICA

Obligado es iniciar este recorrido por los comentarios de Adorno respecto de la radio, uno de los más importantes medios de comunicación de masas en su momento y decisivo en la vida musical del siglo pasado. Fue la radio la que aupó a las *big bands* estadounidenses, pero también la responsable de su extinción, pues a principios de los cuarenta algunas de esas bandas podían llegar a todo el país, haciendo innecesarias las demás, que veían cómo los conciertos directos ya no eran una fuente de ingresos sino más bien de pérdidas. La radio era vista como una prolongación de la industria cultural pero con algunos rasgos que invitaban al optimismo: “La necesidad de rellenar sin pausa y con música las horas de emisión consigue forzosamente, a pesar de todo, una riqueza de programas que pone a la mayoría de oyentes a sus expensas” (Adorno, 2009: 321). Hasta los poco aclamados compositores seriales podían llegar a tener sus minutos en la radio, a diferencia de lo que sucedía en el ámbito de los discos o de los auditorios.

Igualmente, le era reconocida a este medio de comunicación una potencial faceta sociopedagógica, consistente en “enseñar a los oyentes verdaderamente a ‘leer’, es decir, capacitarlos para apropiarse callada y silenciosamente de los textos musicales […], una tarea que no resulta ni mucho menos tan difícil como se imagina el imponente respeto al profesional visto como un hechicero” (Adorno, 2009: 324). Se mantiene en

todo caso la cuestión de que tanto la radio como la televisión tenían mucho de unidireccionales, sólo que este hecho no se circunscribía solamente a los medios de masas; también afectaba a los programas de las orquestas en directo.

Por otro lado, emergía un objeto esperanzador: el disco de vinilo, que podía ser adquirido por los oyentes y repetido cuantas veces se quisiera en aras de una mejor comprensión. Y aunque en principio toda tienda de discos de cualquier ciudad no estaba en condiciones de encargar todo tipo de material (no era rentable), la oferta por lo general era más diversa y no se ajustaba a los programas predeterminados. En este punto, dos personajes tan inconexos y a la vez con tanto en común como Theodor Adorno y Glenn Gould habrían coincidido plenamente. Gould, como Adorno, también sentía una cierta alergia por los grandes conciertos, a causa de la empobrecedora interacción que, según él, éstos producían entre los músicos y el público: "En general, el concierto es una fórmula muerta si se quiere ser creativo al presentar la música" (Huerga, 1992).

Queda por último el concierto, con sus fastos, sus ceremonias y su andamiaje de distinciones ya superadas. Los grandes actos sinfónicos, los recitales de piano, las óperas… Rostros intercambiables de una misma expresión que reunía y reúne a la industria cultural y a la tradición. Adorno localizaba sus centros clave en Nueva York, Londres o Viena, y se enfocaba en el hecho principal:

> Los programas de hoy no deberían diferir demasiado de los elaborados en torno a 1920. Es posible que la provisión de obras se encoja todavía más; seguramente se seguirán explotando las obras más repetidas […]. Con ello, el interés se desplaza necesariamente a la interpretación; puesto que siempre se ofrece lo mismo, apenas se presta atención al qué, sino en todo caso al modo de presentación (Adorno, 2009: 311).

Está claro que la descripción relativa a la participación mayoritaria de las clases pudientes ha perdido toda actualidad (a menos de que nos centremos en el lujo de una Metropolitan Opera House), pero no así la mención a algunos programas

que se repiten incesantemente año tras año, temporada tras temporada, y que no varían mucho en relación con los de hace medio siglo.

FETICHISMO (O LLÁMESELE COMO SE QUIERA), UN VIAJE AL PRESENTE

Dejando de lado la radio y tomando como referencia los dos últimos ámbitos (el disco y la música en directo), existen varios puntos en torno a la música clásica que reclamaban y siguen reclamando la atención de la sociología de la música: las empresas discográficas, los directores de orquesta y los conciertos. Los tres están íntimamente ligados y protagonizan un universo muy particular al que Adorno nos invitaba a entrar a través de dos carriles conceptuales: industria cultural y fetichización. Las connotaciones anacrónicas de ambos conceptos son evidentes y por ello resulta comprensible renunciar a ellos, lo cual tampoco implica una gran pérdida; al fin y al cabo lo relevante reside en los fenómenos que alumbra Adorno, no en el nombre que usemos para designarlos. La noción de "fetichismo" puede asustar a quienes estén familiarizados con la explicación laberíntica de Marx tocante al fetichismo de la mercancía, pero en el fondo no reviste tanta complejidad, o no al menos en el argumento de Adorno: "Uno se siente apresuradamente arrobado por el sonido bien anunciado de un Stradivarius o de un Amati, que sólo el oído del especialista puede distinguir de un digno violín moderno, y olvida además escuchar la composición y la interpretación" (Adorno, 2009: 24). Fetichismo que aquí es entendido como todos aquellos detalles que acaban recibiendo más atención y proporcionando más satisfacción que la propia música, superponiéndose a ella, como la exagerada fijación en el sonido de un instrumento o el hecho de disfrutar más con la compra de la entrada (o del disco) que con la jornada musical en sí.

Idéntico es el caso de los directores de orquesta. Dado que el repertorio permanece igual es el director quien aporta el to-

que distintivo, hasta el punto de que uno no va a escuchar la *Quinta* de Beethoven sino la interpretación de Daniel Barenboim, de Zubin Mehta o del director de moda en turno. Las diferencias entre interpretaciones, por reducidas o inapreciables que sean en realidad, se convierten en un fetiche del que viven sobre todo las grandes compañías discográficas (Decca Classics, Deutsche Grammophon, etcétera). En ese sentido, los directores y los grandes solistas se dirigen al público de las salas, al espectador de televisión por medio de retransmisiones (fenómeno muy habitual en Inglaterra o Alemania) y, por supuesto, al comprador de discos. En los tres ámbitos cultivarán su nombre, y de los tres vivirán. Raro es encontrarse con alguna figura importante que renuncie a uno de esos ámbitos; tanto como dar con alguna que no cuide notablemente su imagen. No se debe olvidar que todo director tiene mucho de actor: hace como que doma a la orquesta pero en verdad "está domando al público" (Adorno, 2009: 293). La gestualidad se convierte entonces en un atributo a entrenar.

El *marketing* alcanza de lleno a casi todo lo que rodea a esta música, fenómeno más que visible en las estrellas actuales del piano. Lang Lang, el virtuoso chino de las teclas, ha sido sometido a un enorme lavado de cara. Ya no queda ni rastro del rostro gordito y el peinado de manufactura con el que posaba para las fotos de su *Live at Carnegie Hall* en 2003. Esa imagen ha sido sustituida por otra en la que uno a uno están impresos los cánones de la metrosexualidad. No es menos revelador el caso de Yuja Wang, versión femenina de Lang Lang, cuyos modelitos festivos en los recitales de piano han suscitado debate entre los que consideran que las reglas están para romperlas y los que creen que los cambios en la vestimenta de los músicos no deben ser tan extremos. En cualquier caso, los grandes intérpretes que China ha exportado, además de poder leerse como el resultado de una estrategia del gobierno chino y como la manifestación de una industria que ahora es global, subrayan el concepto de fetiche: muchos comprarán las entradas de Yuja Wang menos por la música que por verla a ella.

CONCIERTOS NORMALES Y DISPOSICIÓN ESTÉTICA

Sin embargo, la vida musical en torno a la música clásica incluye más dinámicas que las de la espectacularidad. Conciertos sin tanta pompa se suceden todos los días. En ellos, los músicos y el público saben a lo que van: el músico llegará, tocará su partitura y se marchará; el público llegará, recibirá la música y saldrá de la sala. Ninguna otra interacción más allá del aplauso y las reverencias. Se considera que esa es la tradición y que debe seguir siendo así. Dicho juego de expectativas inamovibles permite hablar, en términos goffmanianos, de una "definición de la situación osificada".

Por otro lado, el espacio dramatúrgico del auditorio, a medio camino entre la representación teatral (por el hecho de que su espacio físico equivale al del teatro) y el teatro de la cotidianeidad, da cobijo a una de las tendencias descritas por Goffman: la mistificación, en el sentido de que el auditorio a veces percibe misterios y poderes secretos detrás de la actuación que en realidad no son tales. Por eso, "el verdadero secreto existente detrás del misterio es, con frecuencia, que en realidad no hay misterio alguno; el verdadero problema es impedir que también el público se entere de esto" (Goffman, 1981: 81). Esa sentencia famosa, en el tema que nos ocupa, adquiere cierta ambigüedad. Amoldándonos a Adorno, podríamos indicar que el no-misterio que trata de ocultarse consiste en que el director de orquesta a veces resulta accesorio, o en que las interpretaciones de unos y otros apenas suelen variar dentro de cada corriente interpretativa (objetiva, historicista, subjetiva, libre, etcétera), o en que no hace falta que se sigan grabando interpretaciones de los *Estudios para piano* de Chopin.

Directamente enlazada con la osificación existe una última realidad que la sociología de la música tampoco debería desatender: el no-disfrute en los conciertos y en otras exhibiciones (sobre todo cuando son gratuitos) de la música clásica. Permanentemente, los auditorios son el marco de una odisea de bos-

tezos, miradas recurrentes al reloj y, en los últimos tiempos, pantallas de móvil encendidas.

La idea adorniana de que "la participación en la vida musical […] depende hasta el día de hoy esencialmente de las condiciones materiales; […] también de su posición en la jerarquía social" (Adorno, 2009: 308) queda realzada y se vuelve significativa al leer esa otra idea de Bourdieu: "Un espectador que carezca de un código específico se siente perdido en un caos de sonidos y ritmos, colores y líneas, sin ritmo o razón. No teniendo instrucción para adoptar la adecuada disposición, se queda corto en lo que Erwin Panofsky llama las 'propiedades sensibles'" (Bourdieu, 1984: 2).

Es frecuente que entre las impresiones intercambiadas en lo tocante a la música clásica se encuentre uno con aquella de "no he logrado hacer empatía con la obra en su conjunto" o "será que no tengo desarrollada esta sensibilidad", declaraciones que no pueden dejar de verse a través de los conceptos de Bourdieu. La falta de "sensibilidad", o de "empatía", normalmente alude a una disposición estética no adiestrada, con las consecuencias que ello tiene en la percepción del arte que está alejado de la vida cotidiana:

> Así, el encuentro con un trabajo de arte no es "amor a primera vista", como generalmente se supone, y el acto de empatía, *Einfühlung*, el cual es el placer del amante del arte, presupone un acto de cognición, una operación decodificadora, que implica la implementación de un conocimiento cognoscitivo, un código cultural (Bourdieu, 1984: 3).

Negar la importancia del momento cognoscitivo, del oído o la mirada entrenadas, para dárselo a factores mágicos o al azar, supone ante todo quitar importancia a la transmisión cultural en el seno de las familias y los estratos sociales, afirmar que al arte llega quien recibe la revelación y no quien se halla en mejores condiciones materiales. Adquirir disposición estética depende en gran medida de la distancia con respecto a la necesidad y a la urgencia práctica (Bourdieu, 1984). E incluso en situaciones socioeconómicas aceptables, la idiosincrasia tiende a prescribir ciertos usos concretos para el tiempo libre:

> Como según la moral del trabajo vigente, el tiempo libre tiene por función restaurar la fuerza de trabajo, precisamente porque se lo convierte en mero apéndice del trabajo es separado de éste con minuciosidad puritana. Tropezamos aquí con un esquema de conducta típico del carácter burgués. Por una parte, durante el trabajo hay que concentrarse, no distraerse. […]. Por otra parte, el tiempo libre, probablemente para que después el rendimiento sea mejor, no ha de recordar en nada al trabajo. […] A ello respondía la escrupulosidad, tal vez subjetivamente bien intencionada, con que los mayores prohibían a los niños esforzarse demasiado durante el tiempo libre (Adorno, 1973: 56).

Se pone de manifiesto que, así como la práctica efectiva de la democracia no es compatible con cualquier modelo de gestión de la riqueza, la democratización del acceso a la sala de conciertos sirve de bien poco si los que a ella acuden o pretenden acudir desconocen, por motivos materiales, qué es una forma tripartita o una modulación, y ello a raíz de dos cegueras. Por un lado, la de las políticas culturales, que han colaborado en el abaratamiento del coste de las entradas como si ahí empezará y terminará su misión, realidad extendible a la que menciona Passeron a propósito de las políticas de implementación de la lectura, juzgando inútil el acto de “ofrecer lectura sin procurar todos los medios de leer verdaderamente” (Passeron, 2011: 454). Por otro lado, la del sentido común, que no ha dejado de insistir en que la música es un placer sensual, una cuestión de sentimiento, reservando así el análisis y la inteligibilidad al músico profesional, al que además ha prefigurado como un sujeto atormentado que de tanto estudiar las partituras acaba odiándolas.

La “comprensión técnica” es muy costosa y se contrapone a la magia de la música, sostiene el mito del sentido común. Naturalmente, la atención infinitesimal y matemática de las relaciones entre frecuencias sonoras no está al alcance de todos, pero hay otros modos de “comprensión técnica”, que ni implican el estudio avanzado de las partituras ni la interpretación de obras concretas. Sin necesidad de rastrear el gris origen de las consideraciones que oponen conocimiento-malo a magia-buena, resulta difícil imaginar cómo la identificación del tema A y el

tema B de una sinfonía puede atentar contra una vivencia de esa música rebosante de intensidad. Ya Adorno vinculaba esas dicotomías en los modos de escucha a otra muy usual relativa a las obras mismas:

> Los conceptos corrientes de música intelectual y música sentimental son una fachada que es preciso demoler. Lo que se califica de "intelectual" es, casi siempre, tan sólo aquello que exige el trabajo y el esfuerzo del oído, tan sólo aquello que exige la fuerza de la atención de la memoria, tan sólo aquello que exige propiamente amor, es decir, sentimiento (Adorno, 1985: 149).

UNAS ÚLTIMAS PALABRAS

Fragmentariamente, como fragmentario era su modo de redactar los ensayos, Theodor W. Adorno señaló los resortes principales de unas problemáticas musicales a las que sólo podía llegar un músico metido a filósofo y, eventualmente, a sociólogo. Autoridad reconocida en todos los campos en los que fue tajante, se lanzó contra lo que él consideraba las perversiones de la música "popular" y también de la música clásica, objetando contra los envoltorios sagrados que no hacen sino ocultar muchas farsas.

Con mejores o peores formas, no divulgó otra cosa que argumentos para amar más la música, invocando algo tan saludable como el conocimiento y censurando las instituciones, prácticas e intermediarios que cumplían la función contraria. A la sociología de la música le dejó la visión más panorámica y experta de las connotaciones sociales inseparables de la modernidad musical. Ciertos juicios de valor los suyos (en una época repleta de juicios de valor académicos) que invitaban e invitan a dar cuenta de lo que los mundos de la música clásica solían y suelen incorporar de mercantil, absurdo y contrario al conocimiento.

Adorno le decía al oyente que no está mal saber un poco más de teoría musical, y al sociólogo de la música que no puede

llevar a cabo unos trabajos completos si no tiene buenas nociones de teoría musical. Análogamente, Andrés Sánchez Pascual, en su introducción de *Impromptus*, demandaba unos mínimos conocimientos musicales a los investigadores de lengua hispana que quisieran ponerse a debatir con Adorno. Quizá la clave esté ahí, en el intercambio, en que el sociólogo de la música sepa qué es un compás ternario y el músico profesional acople a su manera de entender los conciertos la tan valorada mirada sociológica. Porque si hay una cosa clara es que las circunstancias musicales sólo las puede cambiar el músico profesional. Sólo él tiene la capacidad transformadora de decir "esto es absurdo, vamos a probar otra cosa".

BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, THEODOR
2009 *Disonancias. Introducción a la sociología de la música*, Akal, Madrid.
2008 *Escritos musicales*, vol. IV, "Moments Musicaux. Impromptus", Akal, Madrid.
2003 *Filosofía de la nueva música*, Akal, Madrid.
2000 *Sobre la música*, Paidós, Barcelona.
1985 *Impromptus*, Laia, Barcelona.
1973 *Consignas*, Amorrortu, Buenos Aires.
1962 *Prismas*, Ariel, Barcelona.
ADORNO, THEODOR Y MAX HORKHEIMER
1998 *Dialéctica de la Ilustración*, Trotta, Madrid.
AMORUSO, NICOLAS
2008 "Una revisión al análisis de Theodor Adorno sobre el jazz", *A Parte Rei*, núm. 55, enero, en línea.
ARMENDÁRIZ, DAVID
2003 *Un modelo para la filosofía desde la música: la interpretación adorniana de la música de Schönberg*, Eunsa, Pamplona.

Bourdieu, Pierre
1984 *Distinction: a Social Critique of the Judgement of Taste*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusets.

Fubini, Enrico
1988 *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo xx*, Alianza Editorial, Madrid.

Garlitz, Dustin B.
2007 *Philosophy of New Jazz. Reconstructing Adorno*, tesis de maestría, Departamento de Humanidades, Universidad del Sur de Florida, Florida.

Gioia, Ted
2002 *Historia del jazz*, Turner, Madrid.

Goblot, Edmond
2003 *La barrera y el nivel: estudio sociológico de la burguesía francesa moderna,* Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid.

Goffman, Erving
1981 *La representación de la persona en la vida cotidiana*, Amorrortu, Buenos Aires.

Hormigos, Jaime
2008 *Música y sociedad. Análisis sociológico de la cultura musical de la posmodernidad*, Iberoautor S.R.L., Madrid.

Huerga, Manuel
1992 *Las Variaciones Gould,* documental, Televisión de Cataluña, España.

Jay, Martin
1988 *Adorno*, Siglo xxi de España, Madrid.

Marcuse, Herbert
1993 *El hombre unidimensional*, Planeta Argentina, Buenos Aires.

Panea, José Manuel
1996 *Querer la utopía: razón y autoconservación en la Escuela de Frankfurt*, Universidad de Sevilla, España.

PASSERON, JEAN-CLAUDE
2011 *El razonamiento sociológico. El espacio comparativo de las pruebas históricas*, Siglo XXI de España, Madrid.
SILBERMANN, ALPHONS
1961 *Estructura social de la música*, Taurus, Madrid.
TRAVERSO, ENZO
2010 “Theodor W. Adorno: retrato de un mandarín marxista”, *Bajo el Volcán*, México, vol. 9, núm. 15, pp. 185-191.
WEBER, MAX
2007 *La ética protestante y espíritu del capitalismo*, Gradifco, Buenos Aires.